

//LLEGINT EL COR DEL DESERT AUSTRALIÀ.
APROXIMACIÓ AL *DOT ART MOVEMENT*//

ROSER BOSCH I DARNÉ
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PARAULES CLAU: *dot art movement*, indígenes australians, estudis postcolonials, aproximació intercultural, *Dreaming*.

RESUM: El present article està centrat en l'anomenat *dot art movement*. Aquest és el nom que es dona a la pràctica artística contemporània produïda per les societats indígenes que habiten al cor del desert australià i que, avui en dia, són la màxima expressió internacional de l'art australià. El text proposa una aproximació de caràcter interdisciplinari a aquestes obres contemporànies on es respecti l'agència de la societat indígena productora i els significats referents a l'imaginari indígena prenguin part activa en la recepció estètica d'aquestes obres.

KEYWORDS: *dot art movement*, Australian Indigenous People, Postcolonial Studies, intercultural approach, *Dreaming*.

ABSTRACT: The core of this paper is the so-called *dot art movement*. This is the name given to the contemporary art produced by the Indigenous people that inhabit the heart of the Australian Desert. Nowadays, the *dot art movement* is the most important Australian artistic manifestation and it is world-wide well-known. The paper proposes an interdisciplinary approach to this phenomenon, in which the Indigenous agency is reckoned and admitted and the Indigenous meanings underlying the artworks take an important role in the consumption and interpretation of this artistic movement.

///

Avui en dia el panorama artístic australià s'ha llaurat una més que confirmada fama internacional gràcies a l'èxit i acceptació del que comunament s'anomena "art aborigen australià contemporani". Aquestes obres fan referència a les produccions d'artistes indígenes i la seva importància es veu reflexada en molts dels indicadors del món de l'art.

Un exemple d'això és el grau de participació australiana en les mostres artístiques internacionals, on les obres d'artistes indígenes arriben al 70-80%, en detriment de només un escàs 20-30% de participació d'obres d'artistes no-indígenes (Senate's report, 2007; Oster, 2006; Altman, 2000). El punt àlgid d'obertura d'aquest fenomen es pot situar en l'elecció dels artistes indígenes Rover Thomas i Trevor Nickolls per a representar Austràlia a la Biennale de Venècia de 1990.

Un altre indicador és el que sorgeix dels preus aconseguits en les subhastes d'art. Les obres australianes més valorades al llarg dels darrers anys pertanyen a artistes indígenes, tot establint el rècord el maig de 2007 l'artista Clifford-Possum Tjapaltjarri, amb la seva obra d'època ja madura feta en col·laboració amb Tim Leura Tjapaltjarri anomenada *Warlugulong*, venuda per Sotheby's per 2.1 milions de dòlars australians. Aquesta obra superà amb escreix la fins llavors guanyadora *Earth Creation*, d'una altra artista indígena, Emily Kame Kngwarreye, comprada per l'Alice Springs Mbantua Gallery el mateix 2007 per 1,056,000 dòlars.

En endinsar-nos en aquest fenomen d'explosió i de seducció de l'art indígena australià en els circuits de l'art, hom s'adona que, entre la varietat i riquesa de l'expressivitat artística indígena australiana, és l'art produït majoritàriament a la regió del Western i Central Desert australians el que domina tots els indicadors artístics¹. I més concretament, el triomf contemporani d'aquest art es deu al que de forma popular es coneix com *dot art movement*, sorgit a la comunitat indígena remota de Papunya a la dècada de 1970.

Exposicions d'obres que es poden etiquetar dins aquest moviment artístic, ja siguin produccions originals de la primera època o obres que segueixen l'estela d'aquestes i que són estrictament contemporànies, estan a les agendes de prestigioses galeries americanes, asiàtiques i europees. A tall d'exemple, es poden remarcar les dues darreres exposicions que els centres d'art de les comunitats remotes de Yuendumu (Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation) i Papunya-Kintore i Kiwirrkura (Papunya Tula Artists) han portat a finals del 2009 a Singapur i Nova York respectivament; la primera d'elles anomenada *Warlukurlangu Survey Show* amb obres de les artistes Alma Nungarrayi Granites i Judy Napangardi Watson, i la segona d'elles titulada *Nganana Tjungurrinyi Tjukurrpa Nintintjakitja - We Are Here Sharing Our Dreaming*.

Pel que fa al territori europeu, deixant de banda les exposicions temporals dutes a terme en el Utrecht Aboriginal Art Museum (l'únic d'aquestes característiques a Europa), algunes de les principals exposicions sobre el *dot art movement* de la darrera dècada han estat *World of Dreamings*, al museu de l'Hermitage (Sant Petersburg) el 2000; *Espiritualidad y arte aborigen australiano*, el 2001 a Madrid; *Desert Dreaming. Australian*

¹ L'altra gran regió artística és la zona d'Arnhem Land, al Northern Territory australià.

aboriginal art al museu Albertina de Viena el 2007 o la recent *Desert Dreamings. Women's paintings from Central Australia* a la galeria ILGA de Rotterdam el passat febrer.

Malgrat aquesta constatada efusió del *dot art movement* als circuits artístics contemporanis, és fàcil preguntar-nos què és exactament l'anomenat *dot art movement*. D'on prové? Quan sorgeix? Quines són les seves característiques formals que sedueixen els compradors d'art? Però sobretot, quins significats s'amaguen rere el conjunt reduït i tancat de motius que es repeteixen a cadascuna de les obres?

Si hom fulleja algun dels catàlegs d'aquestes exhibicions es trobarà amb conceptes estranys per a la majoria d'observadors no australians, tals com *Dreaming*, *Jukurrpka*, la idea expressada en la frase *to hold the country* o el fet que els artistes creïn obres *true* (verdaderes); i altres conceptes menys estranys però igualment difícils d'emmarcar i de comprendre en relació a aquest moviment com mitologia, cerimònia, pertinença al territori, reclamació de la terra, polítiques de reconciliació, etc. Aquesta amalgama de conceptes que conformen l'univers d'interpretació i comprensió del *dot art movement* traslladen l'observador de les obres a immergir-se dins l'imaginari global de la societat indígena del centre d' Austràlia.

Així doncs, i de forma clara, si seguim el prisma dels estudis sobre cultura material, podem afirmar que les obres d'art contemporànies d'aquests artistes són un valuós material que ens aporta informació rellevant més enllà del vessant purament estètic o esteticista. Aquestes obres d'art parlen del context cultural en què es produeixen les obres: situació històrica, memòria col·lectiva, vida quotidiana, creences, comprensió i organització del món. A tot això fan referència els conceptes que trobem als catàlegs i això és el que s'amaga rere el conjunt reduït de símbols estètics que conformen les obres. Però, són aquests conceptes, que sobrepassen el marc d'interpretació purament de l'estètica, importants en la comprensió i aproximació del fenomen del *dot art movement*?

La línia que segueix i proposa aquest article és la d'una nova aproximació de caràcter més interdisciplinari a aquest fenomen, en què el consum estètic d'aquests productes es vegi completat pels eixos culturals que comporta el seu context de producció. Per a fer-ho, el text pretén oferir algunes eines que serveixin de guia per a aquesta aproximació interdisciplinària de les obres sorgides al cor del desert australià, per tal que permetin comprendre una mica millor la resposta a la pregunta: què és el *dot art movement*?

Aquestes eines-guia són la introducció a alguns dels principals aspectes de la societat indígena australiana que afecten i permeten la gènesi de l'anomenat *dot art movement*, com el concepte de *Dreaming*, la importància del territori, la funció que tenia l'estètica tradicional en aquestes societats o la panoràmica del context històric de contacte colonial i cultural on sorgeix aquest moviment artístic a la dècada dels anys 70 del segle passat.

El fil conductor que permet l'explicació d'aquests conceptes-guia rellevants per a la comprensió del sorgiment i aproximació a l'art contemporani és la narració de la gènesi del *dot art movement* a la comunitat remota de Papunya. Conseqüentment l'article es divideix en tres apartats:

- El *dot art movement*: context històric de la gènesi. En el qual es presenta en una mirada àmplia la situació de contacte colonial i les polítiques que es duïen a terme en el moment del naixement del *dot art movement*. I s'introdueix la

importància que té, per a la societat indígena australiana, la vinculació i les responsabilitats sobre el territori.

- El *dot art movement*: els murals de Papunya. On es presenta la seqüència dels fets històrics en la creació de la que és considerada com la primera obra d'art contemporani indígena australiana. En aquest apartat s'exposa la noció de *Dreaming*, ja que aquest concepte és inseparable de la pràctica estètica.
- El *dot art movement*: després de Papunya. En què es delimita el posterior èxit i consolidació del moviment del *dot art movement* i se'n proposa una definició bàsica. En aquest apartat s'explica breument el funcionament del sistema de representació de l'estètica indígena australiana, de la que el *dot art movement* n'és hereu.

1. El *dot art movement*: context històric de la gènesi.

Tal com s'ha mencionat anteriorment, la gènesi d'aquest moviment que acapara actualment les produccions artístiques de les comunitats remotes del Western i Central Deserts australians es remunta a l'estiu de 1971 a la comunitat indígena de Papunya, nord-oest d'Alice Springs (l'única ciutat situada al cor del desert australià).

Aquesta comunitat, com la gran majoria dels assentaments indígenes contemporanis, va néixer fruit de les polítiques colonials que el govern australià va dur a terme des del segle XIX, i que accentuà a la segona meitat del segle XX: la creació d'una sèrie de reserves destinades al control de la població aborigen limitant la mobilitat dels seus membres i castrant l'estil de vida tradicional.

Aquesta creació de reserves indígenes correu paral·lela a les igualment colonials (i racials) polítiques d'assimilació i absorció "d'aborígens", que afectaren majoritàriament els nens aborígens i mestissos entre 1900 i 1970, i que estaven basades en la segregació d'aquests nens, abans del 5 anys d'edat, de les seves famílies. El seu destí: les missions; i el seu futur: treballar al servei d'alguna finca ramadera com a peó o minyona.

Tres eren els fonaments que motivaven, i que el govern colonial de l'època al·legava, per a dur a terme aquesta segregació dels fills aborígens i dels mestissos: "comprehensive child separation; reeducation and resocialization in government-run settlements and institutions; and encourage miscegenation on the female side for the purpose of breeding out the color" (Manne, 2005: 234). Tal com testifiquen els documents governamentals d'aquell període i els fets històrics, en última instància, l'objectiu final del govern fou eradicar la societat indígena australiana. Com? Controlant els membres adults tot limitant-los la mobilitat al clausurar-los en reserves i allunyant-los així del seu estil de vida nòmada tradicional; i, alhora, prendre'n els fills per tal d'extirpar-los la connexió identitària amb les seves famílies i convertir-los, ficticiament en el cas de les primeres generacions però ja totalment en les següents, en ciutadans australians "blancs".

Malgrat que, afortunadament, aquestes polítiques colonials genocides de base racista no aconseguiren totalment el seu propòsit final d'extermini; malauradament les conseqüències d'aquests actes són, encara avui, devastadores. Les seqüeles d'un contacte colonial i, conseqüentment cultural, aterrador queden plasmades en l'agenda política

australiana contemporània; en l'escissió latent que viu la societat australiana, fortament dividida entre indígenes i no-indígenes; i en la situació actual de precarietat de la majoria de la societat indígena. Dos (entre molts altres) són els fenòmens polítics i socials actuals que testifiquen aquest fet: el moviment conegut com a *Bringing them home*, per a la recuperació de la memòria històrica dels nens i descendents segregats coneguts amb el nom de les *stolen generations*²; i les polítiques de reconciliació entre la societat indígena i no-indígena.

És dins aquest context polític palesament “antiaborigen” que marca el període colonial a Austràlia que, a partir de la dècada dels 40 del segle passat, comença la creació de reserves a la zona del cor del desert australià. Aquesta creació de reserves fou molt més tardana en aquesta zona principalment perquè les condicions extremes del medi desèrtic facilitaren la no expansió dels assentaments dels colons i la possibilitat de les comunitats aborígens de refugiar-se al desert per mantenir el seu estil de vida i evitar el contacte colonial.

No obstant això, les reserves també s'imposaren i es multiplicaren en aquesta regió a partir de la segona meitat del segle XX –juntament amb les altres polítiques colonials-. La primera reserva que es declarà i entrà en funcionament a la zona fou la de Hassts Bluff, a l'oest d'Alice Springs, el 1941. El 1955 el govern establí les reserves de Lajamanu i Yuendumu. I, finalment, el 1960 entrà en acció la que havia de ser l'última reserva de la zona, la de Papunya.

A Papunya hi foren concentrats grups provinents de diferents regions i pertanyents a diferents grups lingüístics: Arrernte, Anmatyere, Luritja, Warlpiri i Pintupi³. Aquests grups compartiren les pèssimes condicions de vida en què es veieren obligats a viure a la reserva, tal com es fan ressó la majoria d'investigadors (Vivien Johnson, Geoffrey Bardon, Barbara Glowczweski, Fred Myers, Sylvie Crossman, Pierre Barou, etc.). Una dècada després de l'entrada en funcionament de la reserva, la situació social esdevingué insostenible: les polítiques governamentals feien palès el seu fracàs, la població aborígen augmentava, a les reserves no es trobaven llocs de treball i la inseguretat social s'accentuava degut a l'augment dels conflictes. L'alcoholisme, el tabaquisme i l'*sniffing petrol* portaren la situació al límit. Aquest patró es repetia a la majoria de reserves creades al llarg del territori australià, però en el cas específic de Papunya la mescla de diferents comunitats provinents de terres llunyanes amb les seves particularitats culturals específiques i dinàmiques socials intrínseques dificultava encara més la situació (Bardon, 1979; V. Megaw, 1984; V. Johnson, 2000, entre altres).

² El moviment *Bringing them Home*, engegat el 1997, és un programa de recuperació de la memòria històrica que demana el reconeixement dels fets de caràcter genocida per part del govern i alhora una compensació pel dolor causat a aquestes generacions perdudes, i ajuda de manera activa a molts d'aquells nens i els seus descendents, que avui són adults, a recuperar el rastre de les seves famílies aborígens i, alhora, una part de la seva història i identitat. No fou fins el passat febrer de 2008 que el govern australià, mitjançant la veu del primer ministre Kevin Rudd, demanà oficialment el tan desitjat perdó que comportava el reconeixement i l'existència per part del govern australià de les *stolen generations* i de les polítiques discriminatòries i racials que les inspiraren. Per a més informació sobre els fets històrics i aquest moviment: <http://www.nla.gov.au/oh/bth/> -Bringing them home oral history project-

³ Per a més informació sobre la procedència dels grups lingüístics reunits a la reserva de Papunya i la seva vinculació amb el moviment artístic iniciat amb el professor Geoffrey Bardon, vegeu el primer llibre escrit per ell: *Aboriginal art of the western desert*, Adelaide, ed. Rigby, 1979: 10.

En l'àmbit de la cultura, les conseqüències també foren devastadores. La reclusió en reserves amb mobilitat controlada comportava un canvi radical en l'estil de vida tradicional de la societat aborigen. I més tenint en compte que el principal nucli vertebrador d'aquesta societat durant mil·lennis havia estat la vinculació territorial i les responsabilitats derivades d'aquesta vinculació.

Aquesta vinculació i aquestes responsabilitats territorials conformen un factor determinant en la construcció de la identitat col·lectiva d'aquests grups, alhora que marca la identitat i els drets i deures concrets de cadascun dels individus de les comunitats, per tal d'assegurar una reproducció social satisfactòria (reproducció física, transmissió de coneixement, pervivència de les estructures de poder, manteniment dels valors culturals, manteniment del territori). Per aquest motiu, l'antropòloga Deborah Bird Rose postula que en la cultura aborigen tothom està "localitzat" -arrelat- en el territori. Aquesta localització implica, segons ella: "... to have a ground from which to know, to act, to invite and deny, to share and ask, to speak and to be heard" (Bird Rose, 1992: 106). És per aquest motiu que tot bon aborigen té el deure de *to hold the country*⁴; tenir cura del territori al qual pertany, i que hereta al néixer per via patrilínea⁵.

La reclusió dels aborígens en reserves i la limitació del seu moviment implicaren desposseir-los del contacte amb les seves terres tradicionals i, conseqüentment, aquest fet impedí de dur a terme les responsabilitats grupals i individuals específiques a l'hora de tenir cura del territori. Aquesta escissió tingué conseqüències desastroses a nivell cultural, ja que el coneixement, la identitat, la memòria grupal i les estructures tradicionals de poder es transmetien a través del territori. Per aquest motiu es diu que, ben entrada la dècada dels 50, les comunitats aborígens del Desert central havien entrat en un procés molt marcat de "disculturation" (Johnson, 2000: 219), en una pèrdua de "l'aboriginalitat".

És en aquest context profundament desencoratjador que, a la comunitat de Papunya, arriba a finals de l'any 1970 Geoffrey Bardon. Aquest havia de ser el nou professor d'art a l'escola de la comunitat. Ell mateix descriu la situació de depressió en la que es veia sumida la comunitat:

⁴ És l'antropòleg Fred Myers qui encunya l'expressió "*To have and to hold the country*" traduïda de l'expressió en llengua pintupi que fa referència a aquestes responsabilitats. Aquest és precisament el tema de la seva tesi doctoral (1976) titulada *To have and to hold*. La tesi no està publicada.

⁵ Algunes de les responsabilitats que remarca Deborah Bird Rose (1992: 107) en el "tenir cura del territori" són les següents:

- Keeping the country "clean", i.e. burning it off properly
- Using the country by hunting, gathering, fishing, and generally letting the country know that people are there.
- Protection of the country's integrity by not allowing other people to use country or Dreamings (in ceremonial contexts) without asking.
- Protection of the country, particularly Dreaming sites, from damage.
- Protection of the species related to that country.
- Protecting dangerous places so that harm does not come out of that country.
- Providing a new generation of owners to take over the responsibilities.
- Educating the new owners to the knowledge and responsibilities for that country.
- Learning and performing the ceremonies which keep country and people *punya*."

Papunya in 1971 was like a hidden city, unknown on maps because of the shame felt by its Aboriginal inhabitants. The place had a reputation for trouble. There had been riots and serious fighting. I found a community of people in appalling distress, oppressed by a sense of exile from their homelands and committed to remain where they were by direction of the Commonwealth Government. (...) I had come to a community of several tribal groups apparently dispossessed of their lands and quite systematically humiliated by the European authorities. It was a brutal place, with a feeling of oppressive and dangerous racism in the air (Bardon, 1991: 11).

2. El *dot art movement*: els murals de Papunya

Els esdeveniments i els fets que succeeixen l'arribada de Bardon i també la pròpia figura del professor es troben avui mitificats en la literatura sobre el naixement de l'art contemporani a la zona del Desert Central, i en concret a la reserva de Papunya. Aquesta mitificació es deu al fet que Bardon⁶ impulsà, com a professor d'art de l'escola, una iniciativa, durant el juliol de 1971, que consistia a restaurar les parets de l'escola amb murals pintats seguint el llenguatge estètic i la temàtica tradicional aborigen. Bardon tenia, doncs, coneixement previ de l'estètica aborigen, amb què s'havia familiaritzat a través de les col·leccions pertanyents als principals museus nacionals d'arqueologia, antropologia i etnologia; però aquest interès s'enfortí en familiaritzar-se amb els dibuixos que feien els nois sobre la sorra del desert i que ell mateix impulsà a utilitzar-los en les seves classes d'art fascinat per la riquesa i l'impacte visual d'aquesta iconografia.

No obstant això, aquesta iniciativa no era tan fàcil de dur a terme com ell podia pensar, ja que en aquell punt Bardon no sabia res sobre el complex i ric sistema intern que regia i regulava la societat indígena i també la seva estètica. Per aquesta raó, els ancians de la comunitat van involucrar-se en la iniciativa, perquè els motius tradicionals que Bardon demanava als nois que usessin estaven plens de coneixement aborigen: coneixement quotidià però també coneixement cerimonial i restringit.

L'estètica, en la societat aborigen, té un rol central en el procés de socialització i en el manteniment de la cultura; fet que implica que aquesta estigui fortament regulada. En els contextos tradicionals l'estètica és usada, principalment, en pintura corporal i pintura sobre la sorra del desert dins contextos cerimonials. És en aquestes cerimònies on es materialitza, de forma performativa, l'acció de tenir cura del territori i és on es duu a terme de manera molt clara el traspàs del coneixement tradicional. Aquest traspàs de coneixement pot prendre dues formes en els espais cerimonials: intergeneracional i intrageneracional (Myers, 2002).

La primera es duu a terme entre individus ja iniciats, entre iguals, entre membres d'un mateix *status*, i sovint implica l'intercanvi d'informació de caràcter més restringit (*sacred-secret*). Per contra, el segon intercanvi és el que es duu a terme a través de les diferents cerimònies de socialització, on s'introdueixen els joves progressivament a diferents estadis de coneixement. Generalment aquesta reproducció social, que Myers (2002) anomena amb el terme *nurturance*, es duu a terme en contextos altament

⁶ És rellevant remarcar la formació de Geoffrey Bardon en Belles Arts i l'interès que li suscitava, ja abans d'arribar a Papunya, l'estètica del poble aborigen del qual coneixia les grans col·leccions de cultura material dels principals museus del país.

ritualitzats. Aquest procés té per objectiu formar individus capaços de mantenir la cultura, la cohesió social i el territori en el qual habiten.

Alhora, aquesta circulació viva de la informació permet que el territori –*country*– passi de generació en generació com un objecte, com una herència de la qual hom ha de tenir una cura extrema i que l’ha de reactivar degudament. És una herència material i immaterial alhora: herència de coneixement i herència d’una terra concreta amb els seus habitants –animals, plantes i pedres– que s’ha de respectar. La vinculació dels aborígens amb la terra és en si mateixa i forma part d’una construcció “identitària” de caràcter profundament cosmològic. Una construcció que permet tant l’elaboració de l’entramat i l’estructura social i cultural de les comunitats, com també la configuració de la identitat personal i col·lectiva.

I són aquestes construccions identitàries les que prenen forma en l’estètica tradicional, en els motius que els nois dibuixaven a la sorra del desert i que Bardón els demanava que usessin per a repintar, en forma de mural, les parets de l’escola. La funció principal de l’estètica tradicional era la materialització d’aquests continguts, que eren narrats i, conseqüentment, traspassats de generació en generació a través de la memòria oral d’aquesta societat. I aquesta memòria oral està nodrida de petites històries o llegendes de caràcter mitològic, anomenades *dreaming stories*, o sigui, històries pertanyents al *Dreaming*. Però, què és el *Dreaming*?

Dreaming mythology provides Aboriginal people with answers to the great universal religious questions of humankind –concerning the origin, meaning, purpose and destiny of life- (Clarke, 2003: 16).

Tot i ser certa l’afirmació anterior de Clarke, la funció del *Dreaming* no pot ser descrita simplement com a religiosa o espiritual, o com una noció abstracta i passiva amb què es justifiquen les qüestions metafísiques o simplement com el *corpus* mitològic de la societat indígena australiana. Per aquest motiu, Deborah Bird Rose (1992: 44) puntualitza en la seva definició de *Dreaming* que aquest no és només el temps passat i mític de la creació, ni tampoc són només els éssers creadors i/o les seves accions, sinó que és tot això i alhora, també, les relacions i pautes que aquests éssers establiren entre els indisgenes australians i les altres espècies. Finalment, són aquestes relacions les que estructuren la vida quotidiana de les comunitats –política, social, cultural, espiritual–, i de manera més estricta la vida cerimonial. Per tant, el *Dreaming* constitueix l’espai en l’imaginari d’aquestes societats on tot està arrelat, explicat i justificat. Per aquest motiu tot esdeveniment de la vida quotidiana està connectat de manera més pública o més restringida al temps ancestral del *Dreaming*. Tal com sintetitza Fred R. Myers: “Because it touches so many dimensions of life, the Dreaming possesses no single or finite significance” (1991a: 47).

Malgrat aquesta afirmació de Myers, sí que es poden conceptualitzar diferents funcions referents a aquesta noció de *Dreaming*. Entre elles, una de les més rellevants és la que fa referència al *Dreaming* com al temps ancestral de la creació. Però aquesta “creació” no és narrada com una *creation ex nihilo*, sinó una transformació o metamorfosi de quelcom ja preexistent que amb l’acció dels éssers ancestrals del *Dreaming* va esdevenir el món habitat pels indisgenes australians. D’aquesta manera, i com clarifica

Glowczweski, l'èmfasi dels mites aborígens recau en la metamorfosi, el canvi, i no en l'estaticitat dels punts d'inici i final.

Les mythes australiens disponibles (...) ils n'expliquent pas vraiment l'origine des choses. En effet, la plupart de ces récits se situent temporellement non dans l'émergence à partir de l'indifférence mais dans une phase de métamorphoses. La terre n'est pas créée par les héros ancestraux mais seulement modelée (...) Au lieu de se poser la question de l'origine des choses ou de leur finalité, les Aborigènes d'Australie semblent plutôt se préoccuper des métamorphoses qui les lient entre elles et de leur reproductibilité comme signe d'une permanence en perpétuel mouvement (Glowczweski, 1991: 65).

Els "herois ancestrals" que anomena Glowczewski són éssers fantàstics, sovint híbrids, que es comporten com els humans -"ils chassent, cuisinent, mangent, se désirent, font l'amour, se disputent, se poursuivent, s'entretuent" (Glowczewski 1991: 291)- mentre es desplacen, viatjant d'un territori a un altre, traçant llargues travessies i itineraris. Viatgen per terra, sota terra i volant, i en el seu desplaçament atorguen valor cultural i noves formes físiques al medi: "imbuing it with their power and humanising it" (Clarke, 2003: 15). El paisatge és el seu artefacte. En ell hi deixaren les seves petjades i traces durant les seves travessies de creació⁷. Barbara Glowczewski descriu aquestes accions amb les següents paraules:

Parfois il s'agit de simples empreintes comme une dépression dans le sol ou la roche, là où ils se sont assis. D'autres fois c'est une métamorphose de leurs organes ou de leurs effluves : un pont d'eau a émergé là où ils ont uriné ou éjaculé, une colline calcaire ou un gisement d'ocre se sont formés là où ils ont perdu du lait ou du sang, et là où ils ont abandonné un organe ou l'intégralité de leur corps, il s'est pétrifié en un rocher (Glowczewski, 1991: 28).

D'aquesta manera els indígenes australians s'expliquen els trets morfològics específics del medi en el qual viuen, donant-los una rellevància cosmològica però també social i cultural; ja que mitjançant les seves accions els éssers creadors també instauraren un patró on s'inauguren i s'expliquen els perquès dels llinatges, les pautes de casament, les regles cerimonials, etc. i els càstigs pertinents a les transgressions d'aquestes regles⁸.

Conseqüentment, el *Dreaming* és també el fonament de la societat, la política i la cultura aborigen. Per aquest motiu Myers afirma que: "the Dreaming constitutes the ground or foundation of the visible, present-day world" (1991: 49).

Precisament aquest rol de justificació del Tot i d'espai de creació del Tot comporta que el *Dreaming* sigui vist també com a Llei -*Law*-. En l'imaginari aborigen totes les coses referents a la realitat "were instituted once-and-for-all in the Dreaming" (Myers, 1991: 52). Conseqüentment, els dictats sorgits del *Dreaming* són concebuts com a

⁷ Aquestes seran les travessies narrades i cantades en la tradició oral, les *stories* i *dreamings* que passaran de generació en generació.

⁸ A continuació la referència parafrasejada de Glowczewski: "certains instaurent des lois, telles les règles de parenté, de mariage ou les tabous funéraires; d'autres les transgressent (...) ils chantent, dansent et peignent; par ces actions rituelles, d'une part ils instaurent le modèle des rites humains, d'autre part ils sèment des esprits-enfants dans la terre" (Glowczweski, 1991: 292).

imperatius morals i els homes adquireixen i juguen, segons el mateix Myers, “a role in the maintenance of the instituted order” (Myers, 1991: 53).

No obstant això, aquesta Llei, com remarca Bird Rose, fa més referència a una reglamentació de les relacions que no a una reglamentació estricta del comportament.

Dreamings determine sets of moral relationships –country to country, country to plant and animal species, people to country, people to species, people to people-. Individuals of any species come and go, but the underlying relationships persist. Law is a serious life and death business for individuals and for the world; it tells how the world hangs together. To disregard the Law would be disregard the source of life and thus to allow the cosmos to fall apart (Bird Rose, 1992: 56).

El seguit de relacions que regula la Llei no són només entre individus sinó majoritàriament entre l'home i el medi que habita: la terra, els animals i les plantes. I aquestes darreres són tan o més importants que les regulacions de les relacions entre individus. El *Dreaming* engendra i sosté un sistema cosmològic, en el qual no existeix escissió ontològica, en el qual el subjecte no es reconeix en contraposició al medi natural sinó com a part integrant del mateix.

Així doncs, cal ressaltar que el *Dreaming* no pot ser concebut només com un sistema mitològic que nodreix l'espiritualitat aborígen, o com una “alternativa” o paral·lel a les nocions occidentals de passat i d'història⁹, sinó que el seu caràcter estructural, generador i organitzador constitueix la memòria grupal i col·lectiva de les comunitats aborígenes, alhora que en sustenta les percepcions temporals i espacials i en regula la cultura, la identitat social i política i el comportament –*Law*– dins uns marges cosmològics, on no existeix escissió entre l'individu i la natura, on l'univers es concep com un “tot”¹⁰.

I és a través de l'estètica que s'objectifiquen de manera visible aquestes nocions que es transmeten oralment en les *dreaming stories*. Aquests són els continguts que s'amagaven, i es continuen amagant, en els dibuixos sobre la sorra que el professor Bardon veia que feien els nois a la sorra roja del desert, i també en les obres del *dot art movement*. Són els continguts que aprenien dels seus pares i mares, i en els diferents estadis de socialització pels que passaven. A través de la memorització de les *dreaming stories* en forma de cançons i narracions cantades per a facilitar-ne el record i la seva visualització a través de la pintura corporal i la pintura i escultura sobre la sorra els indígenes aprenen no sols l'estructura i el funcionament de la seva pròpia societat, sinó també la memòria

⁹ “Myth is much more than an Aboriginal version of history. All myths provide a view of the World that can be constantly explored and modified by culture. It follows that a particular myth can mean different things to different people, with many equally valid versions. Many of the myths have varying layers of meaning” (Clarke, 2003: 19).

¹⁰ Aquesta Unitat Còsmica és expressada per Glowczewski de la següent manera: “It is the memory where people’s biographical events are encompassed in the collective memory of the group but also of different species and elements, including trees, water, rocks and stars. It is the memory of the earth and of the cosmos which is postulated as holding the essence of some patterns which are reproduced through kinship networks, rituals (in designs, songs, dances), birth marks, footprints and other features found in different species, in the land, the sea and the sky. The combination of these elements and patterns gives birth to new forms: human, animal, vegetable, but also new forms of arts, culture and society” (Glowczewski, 1999: 6).

grup al d'aquesta i el fet de tenir cura i entendre el medi desèrtic on viuen, per tal que aquest segueixi essent productiu i un hàbitat apte per a la vida.

Més enllà d'aquesta funció, les *dreaming stories* també eren extremadament útils en el període previ a la reclusió dels indígenes australians en reserves amb mobilitat reduïda, ja que el seu sistema de vida habitual era el nomadisme. Aquesta importància del nomadisme s'entén en relació al medi desèrtic on han habitat, i habiten, els indígenes australians del desert des de fa més de 50.000 anys: condicions hostils i recursos limitats. Per tal d'aconseguir la supervivència en aquest medi era necessari, i ho segueix essent, un coneixement exhaustiu del territori per no quedar-se mai sense recursos alimentaris i, sobretot, aqüífers. El nomadisme facilitava que no es sobreexplotés el territori, alliberant-lo d'aquesta pressió i facilitant-ne la regeneració. El coneixement que transmeten les històries del *Dreaming* ajuda a aprendre i memoritzar aquestes necessitats, alhora que també, i de manera molt important, permeten ubicar-se i situar-se al mig del desert australià, on hi ha pocs elements morfològics i geològics distintius.

La memorització de les *dreaming stories* permetia, en la majoria dels casos, resseguir i memoritzar un recorregut dut a terme per un ésser ancestral en les seves travessies de transformació del paisatge australià; per exemple, el cangur totèmic que va en busca d'un *waterhole* on poder beure aigua i alimentar-se d'*spinifex*, i aquesta informació era altament rellevant pels grups que recorrien el territori en concret per on l'ancestre-cangur se suposa que havia passat ja que els recordava on aconseguir aigua i alhora materials per a passar la nit i fer foc (entre altres).

És important remarcar que hi ha *dreaming stories* que expressen informació més o menys restringida i que en la societat indígena australiana no tothom té el poder de transmetre aquesta informació: sigui a través de cançons, cerimònies o pintures. Per aquest motiu, quan el professor Bardon demanà als nois de Papunya que pintessin les parets de l'escola amb la iconografia i els motius tradicionals, aquests ho van haver de consultar als ancians de la comunitat. I pel ancians aquesta proposta plantejava un desafiament en molts nivells.

Un dels desafiaments era que la iniciativa implicava fer visible, per primera vegada a la comunitat de Papunya, motius cerimonials de caràcter restringit a ulls no indígenes (recordem que a la reserva no només hi vivien indígenes i que les parets de l'escola estan en un espai públic). A més, aquest fet també implicava compartir el coneixement social i cerimonial que transmeten els motius iconogràfics tradicionals amb persones no-indígenes, en un moment on les relacions colonials i de contacte cultural no eren encoratjadores sinó tot el contrari.

En l'àmbit de l'estètica, la iniciativa també implica un canvi en la concepció de l'estètica tradicional. Aquesta, com s'ha mencionat, s'usava majoritàriament en contextos cerimonials, per a objectificar o materialitzar el coneixement codificat en les *dreaming stories* i poder-lo reactivar, revifar i passar de generació en generació. Les formes estètiques tradicionals predominants, que avui en dia es mantenen, eren la pintura corporal i la pintura sobre la sorra del desert. I aquestes manifestacions estètiques estaven altament ritualitzades. No tothom tenia el dret a pintar una obra, i aquestes es feien seguint els protocols establerts per la tradició estipulada en el *Dreaming*. D'altra banda les obres estètiques eren majoritàriament de caràcter efímer, es duïen a terme i es preparaven per a l'acció ritual, i la iniciativa de Bardon implicava que les pintures dels murals fossin permanents.

Malgrat aquest canvi de paradigma finalment els ancians accediren a que la iniciativa es dugués a terme ajustant-se al màxim a alguns dels postulats tradicionals. Les condicions imposades foren que els murals serien pintats pels alumnes amb la supervisió i l'aprovació d'algun membre ancià de la comunitat. Finalment, l'obra es dugué a terme.

La *dreaming story* escollida per a ser materialitzada fou la que fa referència a la Formiga de la Mel (*honey ant*), ja que la reserva de Papunya es troba ubicada a la travessia ancestral de l'ésser creador de la Formiga de la Mel. Com totes les altres històries mitològiques referents al *Dreaming*, el mite de la Formiga de la Mel aporta informació útil per a la reproducció dels grups indígenes de la zona. Per exemple, aquest mite ajuda a memoritzar els elements del paisatge per on discorre aquesta travessia. En aquest cas concret és rellevant, perquè el mite escollit fa referència al paisatge que rodeja la reserva de Papunya, ja que la muntanya de tres turons arrodonits visible des de qualsevol part de la reserva diu el mite que és el cos petrificat on la Formiga de la Mel va decidir descansar després de finalitzar la seva travessia ancestral (Johnson, 2006: 104). D'altra banda, aquest mite també afirma i remarca que a la zona de la reserva de Papunya, i les altres zones per on va passar l'ancestre de la Formiga de la Mel en la seva travessia ancestral, són punts del territori on veritables formigues de la mel es poden trobar després de les èpoques de pluja. Per tant, el mite aporta informació important per a la recol·lecció d'aliments al medi desèrtic. I, com a darrer exemple, el mite de la Formiga de la Mel també està associat a la localització de punts aquífers en el territori, com per exemple *waterholes*, elements altament importants per a l'adquisició d'aigua al desert.

Aquesta informació sobre la importància que té pels indígenes australians el fet de conèixer i respectar el medi, la fauna i la flora, els aliments i els recursos d'aigua està darrera cadascuna de les *dreaming stories* que es materialitzen en l'estètica aborígen, i, per tant, també darrere l'elecció, per part dels ancians, del mite de la Formiga de la Mel pintat al mural.

Així mateix, la iniciativa *per se* és una mostra clara que permet veure que la pràctica estètica tradicional en la cultura indígena australiana té una funció diferent a les obres d'art produïdes a Occident. Els productes estètics de la societat indígena australiana són de caràcter utilitari, generalment en un context ritual o còltic. Un cop duta a terme la seva funció i acabada la cerimònia aquests objectes perden el seu ús i en la majoria dels casos no són conservats. Quan arribi el moment de repetir el ritual en qüestió es crearà de nou el mateix objecte seguint les formes estipulades per la tradició del *Dreaming*, que deriven dels postulats imposats pels ancestres creadors. Així doncs, la funció d'aquests objectes és efímera i de consum immediat. Conseqüentment, el que perdura en aquestes societats són les formes estètiques i el seu procés regulat de producció, no els objectes resultants.

Un fet que ajuda a la desaparició i degradació de l'objecte estètic un cop acabat el ritual és que els materials majoritàriament usats per a la seva creació són naturals, es troben a l'entorn que constitueix l'hàbitat de la societat productora en qüestió.

Així doncs, a diferència de l'obra d'art, que és única i que busca perdurar en el temps, els productes estètics d'aquesta societat (igual que en moltes altres societats anomenades indígenes) són utilitaris, de caràcter efímer, de consum immediat i duplicats cada vegada que el ritual n'exigeix de nou el seu ús i, per tant, la seva creació o producció.

Aquestes són, juntament amb la funció utilitària de l'obra, la imbricació amb els aspectes troncats i definitoris que configuren la cultura i la societat productora i la repetició de les formes i motius iconogràfics usats, les característiques fonamentals i més clares que distingeixen la pràctica estètica indígena australiana tradicional de la pràctica artística occidental.

Més enllà de l'afirmació d'aquestes característiques pròpies de la pràctica estètica indígena australiana tradicional, aquesta iniciativa impulsada per Bardon és vista com una afirmació innegable que l'estètica indígena australiana transporta coneixement social i cerimonial per a la reproducció dels grups indígenes, i això és el que plasmaren els ancians en acceptar aquesta iniciativa. Addicionalment, i dins el context històric concret de 1971, l'acceptació dels murals és llegida també com una reafirmació de la identitat indígena australiana, en el context advers i desencoratjador, prèviament citat, en què estaven sumides les reserves on es parlava de “*disculturation*” (Johnson, 2000: 219) i de pèrdua de “l'aboriginalitat”.

3. El *dot art movement*: després del murals de Papunya

Durant la iniciativa dels murals de les parets de l'escola de Papunya impulsada per Bardon, i sobretot immediatament acabat el projecte, l'artista encoratjà, recolzà i proveí de materials a alguns adults de la comunitat perquè també pintessin. En un primer moment fou pintura sobre cartolines i veient l'èxit que les obres tenien, primer com a *souvenirs* i poc després com a obres artístiques, a la població turística d'Alice Springs, Bardon els proveí de teles i acrílics perquè desenvolupessin de manera més professional aquesta tasca.

Aquesta insistència de Bardon als adults perquè posessin en pràctica les seves habilitats artístiques i narressin els seus mites i motius tradicionals portà a Kaapa Tjampitjinpa a guanyar, el mateix 1971, el premi d'art d'Alice Springs (*Caltex Art Prize*). Les seves obres a l'estil tradicional tenien un significat cultural innegable. Aquest fet comportà, segons Bardon, “an achievement that gave an enormous boost to Aboriginal cultural identity” (Bardon, 2000: 208).

L'acceptació d'aquest nou material estètic en els circuits de l'art feu que durant la dècada dels 70, però sobretot dels 80, del segle passat aquesta nova pràctica artística d'acrílic sobre tela es consolidés a Papunya i s'estengués a altres reserves dels Western i Central Deserts australians, com per exemple Yuendumu, Lajamanu, Utopia, Kiwirrkura, etc.

D'aquesta manera és com s'assenta el moviment artístic contemporani en aquesta zona del desert australià, anomenat *dot art movement*. Les obres d'aquest moviment són vistes, des del punt de vista d'aquest article, com un producte híbrid, sorgit del contacte cultural degut al contacte colonial. Aquest nou producte híbrid mescla motius iconogràfics i significats de caire indígena i tradicionals; amb suports (tela), materials (acrílic) i objectius (entrada als circuits artístics) de caràcter no indígena, i més concretament, de caràcter occidental.

Tal com s'ha avançat, el que s'entén per objectius de caràcter occidental implica l'entrada als circuits artístics, fet que, inevitablement, forçà un canvi en la funció de les obres. Les obres pertanyents al *dot art movement* ja no estan destinades a un context cerimonial o ritual en què es posen en relació elements fonamentals en el funcionament






de la societat indígena australiana, com és l'espiritualitat, el control del poder i la seva jerarquització, la socialització i l'accés al coneixement. Amb la nova pràctica artística contemporània el principal objectiu dels productes artístics és el de triomfar dins el mercat de l'art, assolint èxit i reconeixement, no tan sol per a l'obra en qüestió sinó també per a l'artista que l'ha creat. Els productes d'aquest moviment també canvien la seva condició: deixen de ser obres efímeres que es destrueixen després del seu ús ritual, i passen a ser elements perdurables, per a ser penjats en museus, galeries o col·leccions particulars.

Malgrat aquest canvi de paradigma innegable en els materials, la funció i els objectius de les obres les continuïtats amb l'estètica tradicional són palpables en el manteniment dels motius iconogràfics tradicionals i en els significats de les teles.

A què ens referim amb motius iconogràfics tradicionals? A la zona dels Western i Central Deserts les manifestacions estètiques, que eren majoritàriament pintura corporal i pintura sobre la sorra del desert (a part de decoració en alguns objectes de caràcter ritual), es caracteritzaven per usar un conjunt de motius iconogràfics reduït. Aquest motius iconogràfics eren de caràcter geomètric i minimalista i es repetien i combinaven oferint una multiplicitat d'interpretacions i significats, mitjançant el mateix significat. Així doncs, estem parlant de motius iconogràfics polisèmics.

La procedència d'aquestes icones s'explica en la literatura acadèmica a través de les marques esquematitzades que deixa qualsevol objecte en contacte amb la sorra del Desert¹¹. Així doncs, és la impressió geomètrica que un objecte ha deixat sobre la sorra el que permetrà, per analogia o metàfora, relacionar el significat i el significat i interpretar-los.

Aquests conjunts d'elements bàsics i reduïts de la iconografia que comparteixen les comunitats indígenes del desert australià, i que són els que es mantenen en el *dot art movement*, són bàsicament: cercles, semicercles o formes d'U, línies rectes, línies en zig-zaga, punts i espirals. Aquestes formes es veuen exemplificades en la següent taula elaborada per Munn:

B. DISCONTINUOUS MEANING RANGES— <i>Walbiri</i>				
				
circular path waterhole fruit (e.g., congaberry) fire yam (e.g., <i>wabadi</i>) tree (base) etc.	straight path straight tail (as kangaroo) spear tree (trunk) backbone etc.	winding path winding tail (e.g., possum) snake lightning etc.	cave hut (arched) line of trees etc.	"actor" sitting, standing: human kangaroo (ancestor) etc.
Fig. 1.- Taula on s'exemplifiquen els principals elements				

¹¹ D'aquesta manera queda palesa, de nou, la centralitat de l'entorn natural per a aquestes comunitats, ja que aquest també determina el sorgiment de les formes estètiques tradicionals, que es mantenen en la pràctica artística contemporània del *dot art movement*.

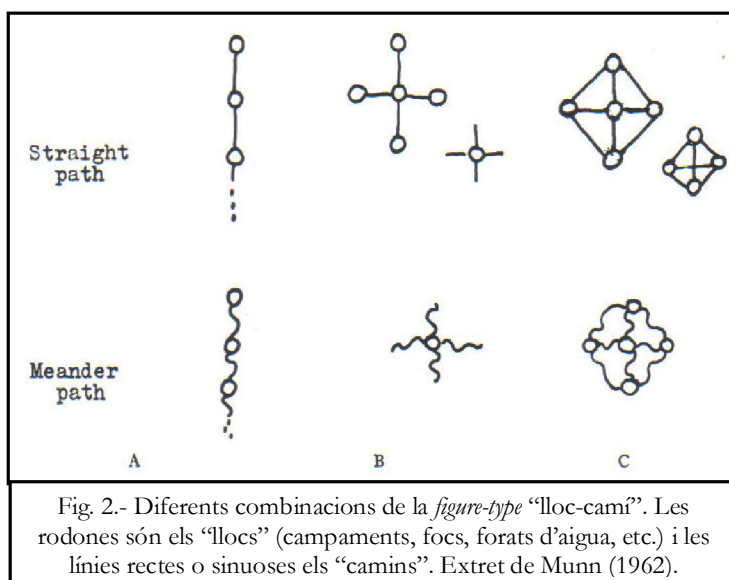
Un cercle, dins el seu caràcter polisèmic, pot ser interpretat com un ull d'aigua del desert o un arbre o com un campament. Un semicercle pot ser considerat com la impressió que deixa a la terra una persona asseguda amb les cames estirades, o pot ser desxifrat també com un bumerang o la forma d'una cova. Una línia recta pot ser un camí o un itinerari seguit per uns homes o pot ser un itinerari seguit per un ser creador. Un meandre o una línia en zig-zag pot ser el rastre d'una serp, la cua d'algun animal o un llamp. Els punts poden ser pluja o petits ulls d'aigua vistos a una altra escala.

Tal com es pot deduir, aquests significats de cada un dels motius iconogràfics resta condicionat i estable a través dels criteris de forma. I dues són les formes, o qualitats geomètriques bàsiques, que organitzen aquest sistema de representació, i, conseqüentment, determinen la interpretació i comprensió d'aquest: la qualitat de llargada –recte o en meandres– (*enlongate items, meandering or straight*) i la qualitat de circularitat (*roundish, closed items*) (Munn, 1966: 944).

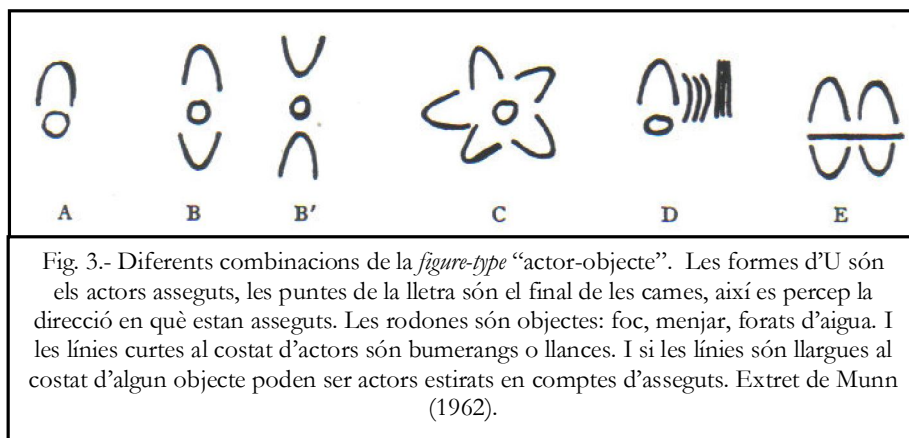
A més a més d'aquestes formes predominants bàsiques, hi ha un seguit de motius iconogràfics complementaris a aquests que són majoritàriament referències a petjades d'animals a la sorra del desert.

Amb la combinació de tots aquests tipus de motius es van concretant i formalitzant els significats de les imatges, tant de l'estètica tradicional com de les obres del *dot art movement*. No obstant això, segons l'antropòloga Nancy Munn, hi ha tres figures bàsiques que apareixen recurrentment en l'estètica tradicional, i també en la pràctica contemporània, que ajuden a comprendre el primer nivell de significat de les obres. Aquestes tres figures són les anomenades: *site-path* (lloc-camí), *actor-item* (actor-objecte) i *tail-footprint* (cua-petjada).

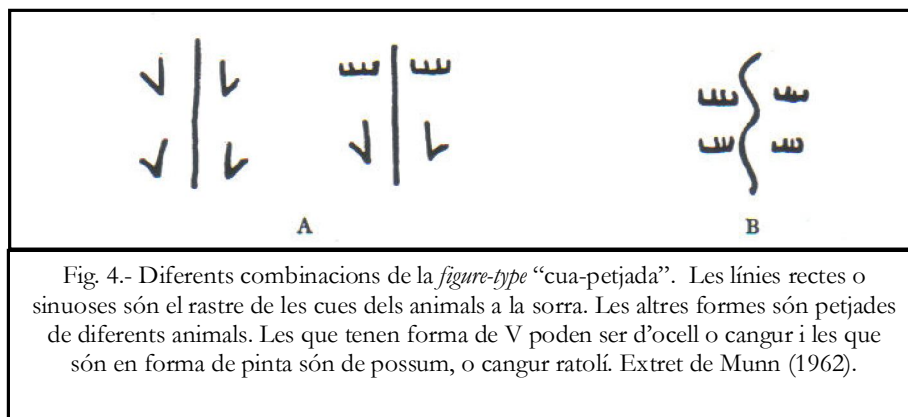
Pel que fa a la figura *site-path*, aquesta és interpretada com el centre de tot el sistema de representació a la zona del desert. Es construeix amb la combinació d'un cercle i d'una línia. La línia pot ser recta o sinuosa, però en ambdós casos el significat indica un recorregut i una relació entre un lloc (cercle), que pot ser un ull d'aigua, un campament, un lloc sagrat, etc., i el camí o travessia (línia) que hi porta. Aquesta figura pot prendre complexitat afegint-hi més cercles i més camins i relacionant-los entre ells. La següent taula, també extreta de Munn, ho exemplifica:



La segona de les figures més recurrents que apareixen en la producció estètica fa referència a “actor-objecte”. S’elabora a través d’un element central que és un semicercle o més d’un (U), que acostumen a interpretar-se com a persones assegudes amb les cames estirades a la sorra del desert. Aquests semicercles centrals es combinen generalment, o bé amb cercles, que poden ser focs, ulls d’aigua, menjar, o bé amb línies curtes, que poden ser llances, *digging sticks*, altres objectes quotidians o homes estirats a terra, o bé amb altres semicercles més petits i ajuntats, que fan referència normalment als bumerangs. Segons Munn: “The circle or other stroke placed before or behind the U is an ‘item’ in the actor’s immediate vicinity, one relevant to the particular narrative context” (1962: 976). En la següent taula apareixen formalitzades aquestes possibles combinacions.



L’última figura important que remarca Munn en la producció estètica del Desert Central difereix de les dues anteriors per ser combinada amb les icones de les petjades. És la que s’anomena com a “cua-petjada” i es construeix a través d’una línia (recta o sinuosa) i unes petjades a costat i costat de la línia. D’aquesta manera es situen els animals protagonistes de la imatge, ja sigui en el dibuix sobre la sorra per a una funcionalitat narrativa o instructiva per la caça, o bé sigui una menció als animals que fan referència als éssers creadors de les travessies mítiques en un context cerimonial.



En un nivell interpretatiu bàsic, aquest sistema de representació s'estructura a través d'una metàfora màxima d'arrelament mitològic: la que llegeix tot allò allargat amb un camí o travessia dels éssers totèmics i tot allò rodó com els seus campaments –ulls d'aigua o llocs sagrats–. Aquesta és la base sòlida de tot el sistema analògic i també és el primer esglaó de tota interpretació d'aquestes imatges, tant de les pràctiques estètiques tradicionals com de les obres del *dot art movement* derivades de les primeres.

Així doncs, la pauta interpretativa bàsica de les imatges sorgides d'aquest sistema de representació (siguin imatges dirigides a les funcions tradicionals o obres del *dot art movement*) deriva d'aquesta metàfora màxima que associa totes les línies (rectes o en zig-zag) amb itineraris i tots els cercles amb campaments. Mitjançant aquesta analogia simbòlica bàsica es plasma de manera sintètica la imbricació que mantenen el sistema de representació estètic, l'estil de vida nòmada tradicional i la mitologia (*Dreaming*) en el si de les comunitats dels indígenes australians dels Western i Central Deserts.

Tal com s'ha apuntat, l'estil de vida d'aquestes comunitats era el nomadisme, condicionat per l'obtenció d'aigua i aliments en el medi desèrtic. S'acampava temporalment on hi havia aigua i es prosseguia amb la ruta o itinerari fins al següent punt aquífer. Aquests itineraris diaris resseguien i reproduïen les rutes ancestrals que dugueren a terme els éssers creadors del *Dreaming*, que també acamparen prop de *waterholes*, i que estipularen en la seva acció creadora els principals llocs sagrats (representats també en forma de cercle), que eren punts de referència en el paisatge i, conseqüentment, importants enclavaments rituals per la seva vinculació amb un ser creador.

És aquest binomi, itinerari-campament, la síntesi de la vida de les comunitats aborígens del desert abans de les polítiques colonials, i també és aquest binomi itinerari-campament la síntesi de les accions i travessies mítiques dels éssers creadors del *Dreaming*. Per aquest motiu, es contempla aquest patró iconogràfic general de l'estètica tradicional i del *dot art movement*, línia-cercle, com a element simbòlic que resumeix la relació especular entre la vida de les comunitats indígenes australianes i el *Dreaming*.

Conseqüentment, les travessies, els campaments, els trets morfològics i les accions que es plasmen a les imatges fan referència alhora als dos principals plans de realitat o temporalitat de la societat aborígen: l'esfera del real –el devenir quotidià de la societat aborígen australiana– i l'esfera mitològica –en relació a les accions primordials i creadores dutes a terme pels ancestres creadors durant el temps ancestral del *Dreaming*–.

Aquesta sempre possible doble referència –mítica i real– fa palès, per un costat, el caràcter fundacional i, tanmateix, especular del *Dreaming* i les accions que s'hi dugueren a terme en relació a l'organització quotidiana de les comunitats aborígens; i, per l'altre costat, fa palesa l'ambigüitat interpretativa d'aquest sistema de representació que, mitjançant un conjunt reduït de motius i formes, desplega una multiplicitat de possibles significats, sempre referents a l'imaginari d'aquestes societats del cor del desert australià.

Uns significats que resten, tots ells, vinculats a l'imaginari total d'aquestes comunitats ja que fan referència a la seva manera d'entendre, viure i ser en el món. Per aquest motiu, el present article defensa que aquestes obres sorgides del *dot art movement* no poden ser interpretades solament a través de paràmetres referents a les formes estètiques plasmades en aquestes obres (llum, color, contrast, vàlua de l'artista, perfeccionament de la tècnica, etc.), sinó que el seu consum és més complet si es

llegeixen des d'un prisma interdisciplinari, on l'imaginari històric, social i cultural condensat en els significats indígenes subjacents a les obres també es tingui en compte.

Per a més èmfasi, cal recordar, en relació a aquest darrer punt, que les obres del *dot art movement* són un producte híbrid on es mesclen el manteniment de les formes (motius iconogràfics) i els significats (referents a l'imaginari) de caràcter indígena amb l'ús de materials, suports i objectius contemporanis d'herència no indígena, més específicament, occidental. Per tant, si les obres s'interpretessin exclusivament a través dels patrons i valors estètics tradicionals estipulats en la recepció de l'art occidental, es pecaria d'obviar l'agència de la societat indígena productora i, en última instància, seria pecar d'eurocentrisme.

///BIBLIOGRAFIA///

SENATES REPORT. *Standing Committee on Environment, Communications, Information Technology and Arts. Indigenous art – securing the future. Australia's Indigenous arts and crafts sectors.* Australia: June, 2007.

ALTMAN, Jon. "Marketing Aboriginal art". *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*, Kleinert & Neale (ed). South Melbourne: Oxford University Press, 2000, pp. 461-465.

BARDON, Geoffrey. *Aboriginal art of the Western Desert*. Adelaide: Ed. Rigby, 1979.

———. *Papunya Tula. Art of the Western Desert*. Marlestone: Penguin Books, 1991.

———. "The Papunya Tula Movement". *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*. Kleinert & Neale (ed). South Melbourne: Oxford University Press, 2000, pp. 208-211.

BIRD ROSE, Deborah. *Dingo makes us human: life and land in an Aboriginal Australian culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CLARK, Phillip. *Where the ancestors walked: Australia as an Aboriginal landscape*. Crows Nest, New South Wales: Ed. Allen & Unwin, 2003.

GLOWCZEWSKI, Barbara. *Du rêve a la loi chez les Aborigènes: mythes, rites et organisation sociale en Australie*. París: PUF, cop. 1991.

JOHNSON, Vivien. "Desert art". *The Oxford Companion to Aboriginal art and culture*, Kleinert & Neale (ed). South Melbourne: Oxford University Press, 2000, pp. 211-220.

——— (ed). *Papunya Painting. Out of the Desert*. Canberra: National Museum of Australia Press, 2006.

- MANNE, Robert. "Aboriginal child removal and the question of genocide, 1900-1940". *Genocide and settler society. Frontier violence and stolen indigenous children in Australian history*. A. Dirk Moses (ed.); Oxford-Nova York: Berghahn Books, 2005, pp. 217-244, cap. IX.
- MEGAW, Vincent. "Dot & Circle. Paradox & Politics". *Art-Network*, Sydney: Spring 1984.
- MUNN, Nancy. "Visual categories: an approach to the study of representational systems". *American anthropologist: New Series*, vol. 68, n. 4, August 1966, pp. 936-950.
- MYERS, Fred. "The Dreaming: time and space". *Pintupi country, pintupi self. Sentiment, place and politics among Western Desert Aborigines*. California: University of California Press 1991a. pp. 47-71 (versió original: 1986 Wash, D. C.: Smithsonian Institution Press).
- . "Ways of placemarking". *Culture, Landscape and Environment*. Kate Flint i Howard Morphy (eds). Oxford: Oxford University Press, 2002.
- OSTER, J. *Aboriginal community art as sustainable business. Desert knowledge symposium address*. Alice Springs, Northern Territory, Australia from 1-3 November 2006.

